

И. В. Мацеевский<sup>1</sup>**ЭТНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В МИРЕ ГЛОБАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ:  
ТЕКСТ И ТРАНСЛЯЦИЯ**

Этническая музыка в последние несколько десятилетий оказалась в довольно парадоксальной ситуации.

С одной стороны, войны, революции, идеологическая борьба, репрессии носителей традиции, урбанизация, стереотипизация вплоть до воинственной шаблонизации форм массовой культуры и массовой медийной трансляции, мутации сознания вплоть до решительного *противостояния традиций в недрах самой среды* — все это способствовало разрушению, а порой и полному уничтожению в некоторых регионах этнической музыки в ее живом реальном бытовании и функционировании.

С другой — расширение диапазона и задач современной глобализованной культуры, поиск новых выразительных возможностей искусства, путей *экологизации искусства* в общем контексте стремлений и тенденций оживить роботизированную человеческую популяцию, поиск свежего, *натурального* материала и живых форм непосредственного художественного взаимодействия носителей и реципиентов искусства, а также глубинных источников возрождения и развития национального искусства, *национальной идеи* и ее воплощения в творениях художественной культуры под самыми разными лозунгами вызвали на рубеже тысячелетий новый и доселе невиданный по масштабу взрыв обращения к этнической музыке.

Внимание к ней проявляется как в сферах науки, общего и художественного образования (от вузов до детских дошкольных учреждений), клубной работы, так и в самых разнообразных областях и формах современной коммуникации (массмедиа, Интернет и т. д.).

Все активнее зарождаются, изменяются, рушатся и вновь создаются многочисленные творческие группы этнического искусства самых разных направлений и форм. Для одних этническая музыка является, главным образом, лишь *материалом для типизации и тиражирования* в рамках определенных стандартов жанра и формы трансляции (интерпретации, артикуляции, исполнительского поведения, звуко- и видеозаписи, в прямом или опосредованном контакте со слушателем). Другие стремятся в той или иной мере возродить этническую музыку в

присущей ей *имманентной* системе ее порождения и коммуникации. В первых рядах здесь многочисленные, преимущественно молодежные профессиональные и аматорские, городские и сельские, студенческие, школьные, клубные (всех родов) фольклорные и этнографические группы и отдельные солисты — певцы, инструменталисты, танцоры, сказители, актеры-лицедеи и т. д.

В числе кардинальных в деятельности и современной художественной реализации этнической музыки всех видов художественных групп, к ней обратившихся, — проблема *исполнительской коммуникации* и соответственно характера *трансляции* ее образов, а также лежащих в их воплощении художественных структур перед реципиентами искусства (зрителями, слушателями и т. д.).

В естественных условиях бытования, функционирования, передачи и *континуации* традиционного этнического искусства *формирование* художественного *текста*, *текстовой структуры* песни, танца, наигрыша во всем комплексе ее составляющих (слово, напев, инструмент, техника игры, танцевальная лексика и мизансцена, многоголосие, фактура, композиция, артикуляция, тембр и т. д.) происходит каждый раз *заново* в процессе *непосредственной художественной коммуникации исполнителя-творца и реципиента* (включая взаимное общение певцов, инструменталистов, танцоров, актеров в процессе одновременного создания—восприятия).

Здесь важно осознать следующее. Характер коммуникации и соответственно путь формирования соответствующего звукового и визуального образа и его восприятия существенно связаны со спецификой того или иного *типа бытования* определенного музыкального образца в рамках *целостной* системы существования жанра и отдельного художественного произведения, конкретного акта функционирования данного произведения искусства в реальной ситуации.

Основополагающее значение имеет *психологическая установка* певца, инструменталиста, танцора на *характер коммуникации* с учетом объективных и субъективных обстоятельств исполнения. В их числе место и время исполнения (день, вечер, ночь и т. п.); тип и акустика помещения, температура, погода, влажность и т. д. И собственное состояние артиста, включая его настроение, и особенности его соматики и психики, голоса и двигательного аппарата, оптимальные на данный момент регистровые зоны, характер дыхания, состояние губ, языка, связок, резонаторов и пр. И соответственно особенности реципиента: ведь не в эфир летит, а *непосредственно к нему* обращена и *ему* транслируется та или иная образная, художественная информация.

Вместе с тем этот реальный звуковой образ, то есть единственная в своем роде и никогда более

<sup>1</sup> Композитор, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Украины и Польши. Автор более 150 научных работ, посвященных проблемам традиционного инструментализма, композиции и импровизации, музыкального образования, пограничных и этнических культур, нескольких десятков крупных симфонических, камерных и хоровых циклов, в т. ч.: симфонии-концерта «Аз и Я», вокальных циклов «Духовные песни», «Беспокойство» и др. Написал музыку к 12 кинофильмам. Член Союза композиторов России и Украины. Член Международного совета традиционной музыки ЮНЕСКО. Председатель Программного совета Центра народной и духовной музыки Центрально-Восточной Европы (Люблин).

не повторяемая текстовая структура, воспринимается каждый раз не как новое, не как *другое* произведение, но лишь как оптимальное для той или иной художественно-коммуникативной ситуации *воплощение* одного, единого по своей сути произведения, одной песни, одного инструментального творения, более того — даже как *та же самая песня, тот же самый наигрыш...*

История этномузыкологии — это в значительной мере история поисков учеными объяснения данного феномена.

Один из путей решения опирается на *априорное универалистское заблуждение* (по образному определению классика этномузыкознания XX века Е. В. Гиппиуса) — видеть в основе разных исполнительских или региональных *версий* (!) некий «изначальный» или «воображаемый певцом или музыкантом» *текст-прообраз, текст-архетип* и затем моделировать его (воздействие опыта восприятия письменной, композиторской музыки с ее изначальным нотным текстом здесь очевидно). Отработаны даже методы построения такой модели на основании моделирования *ритмического архетипа* (К. В. Квитка, В. Л. Гошовский и др.), вертикального сопоставления вариантов и поиска общих тонов или ладомелодических центров, так называемого мелодического типа (И. И. Земцовский) и т. д. В этом же контексте — поиск *песенной парадигмы*, трактуемой как формула возможного набора вариантов, отсюда и трактовка жанра как *совокупности* определенных групп песен (наиболее последовательна здесь С. И. Грица). Тезаурус носителей письменной традиции сказывается и в соответствующих формах исполнительской интерпретации, ориентированной (вольно или невольно) на некий «основной», «исходный» мотив.

Более продуктивным, в особенности в контексте поисков путей перенимания и соответственно континуации аутентичных форм музицирования и передачи традиции, нам видится представление о каждом реальном исполнительском *музыкально-этнографическом факте* как *элементе множества* возможных текстов (в математическом смысле),

объединенных общими *законами структурирования* (в том числе артикулирования) в рамках художественной *системы*, воспринимаемой традицией как одно целостное, *единое произведение*, единая песня, танец, наигрыш.

В связи с этим чрезвычайной осторожности требует и терминология, в частности употребление понятий «импровизация», «варьирование», «интерпретация», «исполнение». Ведь условия коммуникации при нормативном, изначальном, традиционном функционировании этнической музыки не позволяют *ни репродуцировать* какую-либо единую текстовую структуру, *ни варьировать*, то есть *изменять*, нарушать ее цельность в рамках действующих *границ данного множества*.

Расширение круга документированных (зафиксированных любыми видами аудиовизуальной техники) аутентичных реализаций в рамках каждой песни, каждого инструментального произведения, каждого танца, каждой игровой композиции, выявление принципов исполнительского порождения «правильного» (для соответствующего типа коммуникации) текста, а также стационарное и аналитически контролируемое обучение у традиционных мастеров этнической музыки, народных певцов, музыкантов, лицедеев, безусловно, должно повысить уровень достоверности представлений исследователя и вторичного интерпретатора, транслятора этнической музыки.

В противном случае его интерпретации будут обладать лишь технологическими, а отнюдь не существенными отличиями от трактовок традиционной песни академическими или поп-музыкантами, так называемыми народными хорами, оркестрами народных инструментов, поп-группами, ансамблями этно, этно-поп, этно-рок и т. д.

Реализация того или иного вектора трансляции, естественно, существенно усиливается соответствующими действиями мастеров современных форм массовой трансляции, звукорежиссеров, создателей телевизионных, радио-, видео- и мультимедийных программ.